

ISSN 0716-2510

Nº 59

Primer Semestre de 2006

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

HUMANIDADES

La República como mujer en los periódicos de Juan Rafael Allende:
un discurso político en caricaturas (1875-1902)
José Tomás Cornejo C./Pág. 11

Aparición de un nuevo sujeto discursivo en el Perú del novecientos:
la escritora ilustrada
Lucía Stecher Guzmán/Pág. 47

Pensamiento militar en Chile a comienzos del siglo xx:
el *Memorial del Ejército* (1906-1924)
Alejandro San Francisco/Pág. 59

Honestidad documental, revisionismo historiográfico y debate profesional:
comentarios al *Salvador Allende* de Víctor Farías
Marcos Fernández Labbé/Pág. 81

El silencio de Dios o la perpleja condición del hombre
Daniela Jara/Pág. 91

Confusión de confusiones: identidad y cultura
Claudio Guillén/Pág. 99

Lengua e identidad nacional: políticas lingüísticas en América Latina
M. Teresa Johansson M./Pág. 109

Actores sociales y sociedad de la información: ¿hacia una sociedad sin sujetos?
Carolina Gáinza Cortés/Pág. 127

Panorama del teatro breve español del Siglo de Oro
Carlos Mata Induráin/Pág. 143

Idealismo y realismo en "el Quijote"
Ambrosio Rabanales/Pág. 165

Carlos George Nascimento: pionero de la edición nacional
Felipe Reyes F./Pág. 179

De angelitos y plañideras: notas para un folclor de la muerte
Jorge Núñez Pinto/Pág. 197

Relectura testimonial de *María*
Pedro Lastra/Pág. 217

Tres miradas a *Tridente* de Tomás Harris
María Inés Zaldívar/Pág. 223

2010-1810: peinar la historia a contrapelo
Marcos García de la Huerta/Pág. 231

Leer a Sartre en el fin del mundo
Carla Cordua/Pág. 241

Taken for a ride. Escritura de paso de Luis Oyarzún
Mimí Marinovic/Pág. 245

BIBLIOGRAFÍAS

Bibliografía selecta de Carlos Germán Belli
Richard Cacchione Amendola/Pág. 253

TESTIMONIOS

Dos cartas de Pablo Neruda a Joaquín Edwards Bello
/Pág. 295

Mi niñez y adolescencia en La Serena 1871-1888
Julio Montebruno López/Pág. 301

Iván Jaksic: "La ceremonia del adiós" el lanzamiento de *Chile: la construcción de una República 1830-1865. Política e ideas* es la culminación de la pasión intelectual que el historiador inglés Simon Collier tuvo por Chile
Mario Rodríguez Órdenes/Pág. 377

Armando Romero o las estaciones de un diálogo y una ruta:
Cali, Caracas, Cincinnati
Arturo Gutiérrez Plaza/Pág. 383

Liquidación por cambio de temporada. Exposición de Lila Calderón
Palabras de la Subdirectora de la Biblioteca Nacional
en la ceremonia de inauguración de la muestra
Ximena Cruzat Amunátegui/Pág. 403

El drama de la liquidación por cambio de temporada
Lila Calderón G./Pág. 403

Liquidación por cambio de temporada
Mauricio Vico/Pág. 407

Liquidación por cambio de temporada de Lila Carderón
Verónica Watt/Pág. 407

Escaparate de libros
Hernán del Solar/Pág. 411

Sesgos: novela de la pequeña historia
Ximena Cruzat Amunátegui/Pág. 413

Presentación de la *Historia general de Chile* de Diego Barros Arana
Alfonso Calderón/Pág. 417

RESEÑAS

ALEJANDRA CASTILLO, La república masculina y la promesa igualitaria
Carlos Ossandón B./Pág. 423

CARLOS OSSANDÓN B./EDUARDO SANTA CRUZ A., CON LA COLABORACIÓN
DE PABLA ÁVILA F./LUIS E. SANTA CRUZ GRAU, El estallido de las formas.
Chile en los albores de la "cultura de masas"
Álvaro Cuadra /Pág. 428

FRANCISCO JAVIER VÉJAR P., Bitácora del Emboscado
Dave Oliphant/Pág. 433

THOMAS FISCHER/ANNELIESE SITARZ (eds.), Als Geschäftsmann in Kolumbien
(1911-1929). Autobiographische Aufzeichnungen von Hans Sitarz
Carlos Sanhueza /Pág. 435

INÉS ECHEVERRÍA BELLO, *Memorias de Iris: 1899-1925*
Santiago Aránguiz Pinto/Pág. 437

EDICIONES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS



AUTORIDADES

Ministro de Educación

Sr. Martín Zilic Hrepić

Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos

Sra. Nivia Palma Manríquez

Director Responsable

Sr. Alfonso Calderón Squadritto

BIBLIOTECA NACIONAL

Archivo del Escritor

Secretarios de Redacción

Sr. Pedro Pablo Zegers Blachet

Sr. Thomas Harris Espinosa

Secretaria de Redacción Adjunta

Srta. Daniela Schütte González

CONSEJO EDITORIAL

Sr. Santiago Aránguiz Pinto

Sr. Alfonso Calderón Squadritto

Sra. Soledad Falabella Luco

Sr. Marcos García de la Huerta Izquierdo

Sr. Eduardo Godoy Gallardo

Sr. Pedro Lastra Salazar

Sr. José Ricardo Morales Malva

Sr. Carlos Ossandón Buljević

Sr. Manuel Vicuña Urrutia

Como es sabido, en la época barroca el teatro se convierte en un espectáculo total. El público no asistía sólo a la representación de una comedia, sino a una fiesta teatral completa y compleja, en el marco de una fiesta dramática de varias horas de duración, que, tras unos preliminares (rasgueos de guitarra), constaba de una loa, el primer acto de la comedia, un entremés, el segundo acto, un baile o jácara, el tercer acto y una mojiganga o fin de fiesta para acabar. Así, pues, los distintos subgéneros del teatro breve eran componentes esenciales de la fiesta dramática barroca, y resultaban especialmente bien recibidos por el público, como indican estos versos del *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando:

*Hacían cuatro jornadas,
tres entremeses en ellas,
y al fin con un bailecito
iba la gente contenta.*

A continuación examinaré someramente todos esos subgéneros del teatro breve, denominación preferible a la de *teatro menor*, dado el matiz peyorativo con que a veces se ha entendido el sintagma: para algunos, este teatro menor en extensión lo sería también en calidad. Daré de cada subgénero su definición, esto es, sus rasgos característicos y haré un repaso de los autores y títulos, con especial atención al entremés, que es el tipo más destacado. Al final añado una bibliografía que, dado el carácter panorámico de este trabajo, he procurado recogiese con cierto detalle las principales ediciones de textos y los estudios más notables.

1. EL ENTREMÉS

Es una pieza cómica breve que, en el entramado de la fiesta teatral barroca, acompañaba a la representación de las comedias y los autos. Este subgénero dramático esencialmente jocoso, que tiene su precedente en los *pasos* de Lope de Rueda y otros autores renacentistas, explora al máximo la comicidad verbal (hace uso de todos los recursos de la jocosidad disparatada) y también la escénica (gestos grotescos, movimientos descompuestos, peleas, persecuciones, etc.). En otro orden de cosas, manifiesta una clara inclinación a la temática costumbrista. No se trata de un subgénero desgajado de la comedia, como durante algún tiempo se pensó, sino que tiene autonomía propia. Agustín de la Granja ha estudiado su relación con el Corpus Christi¹ (se escribían entremeses para acompañar a

* GRISO-Universidad de Navarra.

¹ A. de la Granja, "El entremés y la fiesta del Corpus", *Criticón*, 42, 1988, págs. 139-53.

los autos sacramentales representados en Madrid, Toledo, Sevilla, Valladolid y otras ciudades). El *entremés* –término que convivió en la época con otros: *paso*, *farsa*, *sainete*...– lo definió Lope de Vega en los vv. 69-76 de su *Arte nuevo*:

*De donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias
antiguas donde está en su fuerza el arte,
siendo una acción y entre plebeya gente
porque entremés de rey jamás se ha visto,
y aquí se ve que el arte, por bajeza
de estilo, vino a estar en tal desprecio
y el rey en la comedia para el necio.*

Eugenio Asensio sintetizó breve y magistralmente la historia del entremés²: Al comienzo estaba escrito en prosa y se limitaba a una caracterización caricaturesca de algunos personajes cómicos, especialmente el del bobo. Más tarde, Lope de Rueda supo enriquecer con nuevos matices los tipos tradicionales y amplió la visión realista del entorno, insertando la comicidad literaria en un ámbito más costumbrista. Otro eslabón fundamental en la evolución del género lo constituyen las piezas de Cervantes. De sus ocho entremeses, seis son en prosa y dos en verso, pero a medida que avance el siglo XVII se impondrá el verso, hasta el punto de abandonarse definitivamente la prosa. Importantes autores auriseculares como Quevedo o Calderón cultivaron el entremés (no así Lope, Tirso y Góngora); otros nombres destacados son los de Moreto y Cáncer, pero quien merece una mención aparte es Luis Quiñones de Benavente, el mayor especialista del género, cuya dedicación exclusiva a los géneros breves supondría un aporte fundamental.

El esquema de la burla (ya presente en diversos subgéneros entremesiles del siglo XVI) es esencial en la construcción de estas piezas, y la crítica viene destacando en los últimos años su relación con las modalidades expresivas (teatrales y parateatrales) de la cultura popular carnavalesca. En el amplio *corpus* de entremeses áureos apreciamos una gran variedad de estructuras y temas, de ahí que su clasificación resulte complicada. Bergman estableció una distinción básica entre los de enredo, los de costumbres y los de carácter; según predominen en ellos la peripecia –basada casi siempre en una burla–, la pintura del entorno o el personaje³. Otra tipología es la debida a Huerta Calvo⁴, quien distingue a su vez cinco categorías, según cobre mayor relieve la acción, la situación, el personaje, el lenguaje literario o el lenguaje espectacular (la representación). Repasaré brevemente esta tipología de Huerta Calvo:

² E. Asensio, *Itinerario del entremés*, 2ª ed. revisada, Madrid, Gredos, 1971.

³ *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España, siglo XVII*, ed. de H. Bergman, 2ª ed., Madrid, Castalia, 1984, pág. 13.

⁴ J. Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001, págs. 85-95.

- 1) Entremeses en los que predomina la acción, por lo general de carácter burlesco. Desarrollan una pequeña intriga consistente en una burla o engaño (*La tierra de Jauja* de Lope de Rueda), a menudo de tipo amoroso (*Cornudo y contento* de Lope de Rueda, *La cueva de Salamanca* de Cervantes, *El dragoncillo* y *La cueva de Salamanca* de Calderón, *El gigante de Cáncer*, *Los gigantes* de Pedro Rosete Niño, *El astrólogo tunante* de Bances Candamo...). Los sujetos agentes de las burlas suelen ser estudiantes, ladrones, clérigos y sacristanes, mientras que los objetos pacientes son bobos, villanos y vejetes.
- 2) Entremeses en los que prima la situación, esto es, aquellos en los que la acción queda supeditada a la presentación costumbrista del marco ambiental, con pequeños cuadros de la vida cotidiana, especialmente de ciudades como Madrid o Sevilla: *Las vendedoras en la Puerta del Rastro* de Gil López de Armesto y Castro, *La maya* y *El abadejillo* de Quiñones de Benavente, *Las Carnestolendas* de Calderón, el *Entremés para la noche de San Juan* de Moreto, *El día de San Blas en Madrid* de Lanini, *El Prado de Madrid* y *baile de la capona* de Salas Barbadillo...
- 3) Entremeses que se centran en la presentación de uno o varios personajes ridículos y extravagantes, que muchas veces adoptan la estructura del desfile de *figuras* (con sus correspondientes vicios y manías) ante un juez examinador. Son obras de gran fuerza satírica, como *El hospital de los podridos* de Cervantes, *El examinador Miser Palomo* de Hurtado de Mendoza, *La visita de la cárcel* de Cáncer, *El hospital de los mal casados*, *El zurdo alanceador* o *La ropavejera* de Quevedo...
- 4) Entremeses en los que interesa, sobre todo, la experimentación con el lenguaje, con debates burlescos entre distintos personajes (riñas de marido y mujer, contiendas verbales entre miembros de distintas profesiones, particularmente alcaldes, etc.). Así, *Las aceitunas* de Lope de Rueda, *La guarda cuidadosa* de Cervantes, *La sacristía de Mocejón* de Quiñones, etc.
- 5) En fin, entremeses que pretenden generar un espectáculo brillante por medio de elementos no verbales (disfraces, coreografía, música, escenografía...), y que se hallan cercanos a otras modalidades que luego repasaré como el baile o entremés cantado y la mojiganga.

Por lo que toca a los personajes, existe un elenco fijo de máscaras o figuras, a saber, el bobo-alcalde, el vejete, el sacristán, el soldado, el estudiante, el médico, el barbero, el ciego, el negro..., más la mujer, a la que Huerta Calvo califica como “auténtica *Dea ex machina* del género entremesil”⁵. Arellano, por su parte, añade: “Personajes de los bajos oficios (sastres, venteros, pasteleros, criados, pajes) y representantes degradados de los hidalgos miserables y chanflones, rufianes y hampones, prostitutas y alcahuetas, pululan en el mundo del

⁵ Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, pág. 95.

entremés, lo mismo que en la literatura burlesca y satírica de otros géneros. A menudo el mismo título hace referencia a este protagonismo de las figuras ridículas: basta repasar la colección de Cotarelo para encontrar, por ejemplo, entremeses *De los habladores*, *Del astrólogo borracho*, *Del viejo casado con moza*, *De las gorrinas*, *Del hospital de los podridos*, *Del doctor simple*, *Del indiano*, *De los ladrones engañados*, *De la endemoniada*, *Del sacristán Soguijo*, *De los rufianes*, *Del gabacho*, *De las viudas...*⁶.

En cuanto a la representación, el entremés se presta especialmente al histrionismo más exagerado. De hecho, el éxito de estas piezas es atribuible en muchas ocasiones a la habilidad de los actores, como el celeberrimo Cosme Pérez, alias Juan Rana, para quien se escribieron más de cuarenta piezas⁷: *La boda de Juan Rana* (quizá de Francisco de Avellaneda, aunque suele atribuirse a Cáncer), *El desafío de Juan Rana* (Calderón), *El doctor Juan Rana* (Quiñones), *Juan Rana poeta* (Solís), *Juan Rana mujer* y *Juan Ranilla* (Cáncer)...

Si nos referimos al estilo, hay que subrayar que la lengua del entremés explota todos los recursos propios de la comicidad grotesca: hablas dialectales, latines macarrónicos, vocabulario popular (inectivas, insultos codificados, pullas, disfemismos...), onomástica burlesca, todos los registros expresivos del erotismo, alusiones escatológicas, etc. Sin duda alguna, el entremés ofrece un campo inmenso para todo tipo de experimentación lingüística.

El corpus de entremeses y entremesistas del Siglo de Oro es inmenso, así que el listado de autores y títulos que a continuación ofrezco ha de resultar a la fuerza esquemático.

1.1. PRECEDENTES HASTA LOPE DE RUEDA

Los primeros cultivadores del entremés (los que forman lo que Huerta Calvo denomina "etapa fundacional") fueron Juan del Encina (1469-1529), Lucas Fernández (1474-1542), Gil Vicente (h. 1465-h. 1536), Hernán López de Yanguas (1487-1550), Diego Sánchez de Badajoz (finales del xv-h. 1552), Sebastián de Horozco (h. 1510-h. 1578), Joan Timoneda (1518?-1583) y, sobre todo, Lope de Rueda (h. 1520-h. 1565), quien consolida el género con sus *pasos*. Su importancia ya fue destacada por Rojas Villandrando en estos versos:

*Digo que Lope de Rueda,
gracioso representante
y en su tiempo gran poeta,
empezó a poner la farsa
en buen uso y orden buena;
porque la repartió en actos,*

⁶ I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 662.

⁷ Véase F. Sáez Raposo, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

*haciendo introito en ella,
que agora llamamos loa;
y declaraban lo que eran
las marañas, los amores,
y entre los pasos de veras
mezclados otros de risa,
que, porque iban entremedias
de la farsa, los llamaron
entremeses de comedia;
y todo aquesto iba en prosa
más graciosa que discreta.*

Algunos de sus títulos son: *Paso de Polo y Olalla negra*, *Paso de Gargullo*, *de Estela y de Logroño*, *Paso de Troico y Leno sobre la mantecada*, *Cornudo y contento*, *La tierra de Jauja*, *Las aceitunas*, *La generosa paliza*, *Los lacayos ladrones*, *El rufián cobarde*... La ágil prosa coloquial de estos pasos influyó poderosamente en Cervantes.

1.2. MIGUEL DE CERVANTES (1547-1616)

Es otro de los grandes hitos en el desarrollo del género entremesil, que enriqueció con piezas de genial maestría: amplió el número de personajes y ennobleció los tipos básicos del bobo y el fanfarrón (Cervantes los dota de carácter y matices, les da cierta profundidad psicológica), acrecentó los materiales novelescos y refinó literariamente sus piezas, dotándolas de nuevos temas, ideas y técnicas. Los publicó en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), en cuyo prólogo destaca la importancia de su modelo Lope de Rueda, al tiempo que enumera los principales tipos que se representaban: “Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope [de Rueda] con la mayor propiedad y excelencia que pudiera imaginarse”.

No es posible comentar aquí los argumentos de los ocho entremeses cervantinos: *El rufián viudo llamado Trampagos*, *La guarda cuidadosa*, *El juez de los divorcios*, *El vizcaíno fingido*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*. Baste señalar que muchos alcanzan la categoría de obras maestras dentro del género y que en ellos el ingenio complutense nos brinda tipos inolvidables y pinceladas del mejor realismo costumbrista. La variedad de los temas cómicos, la animación de sus cuadros y la diversidad de sus personajes populares son tres notas destacadas, a las que hay que añadir su fina observación de la realidad y la agudeza satírica intencionada, la profunda intencionalidad de estos entremeses que amalgaman a la perfección risa y seriedad.

1.3. FRANCISCO DE QUEVEDO (1580-1645)

Una tercera cima la constituye Quevedo, especialmente en lo que se refiere a la elaboración lingüística del discurso verbal de sus entremeses. “La aportación de Quevedo al entremés radica en su prodigiosa inventiva verbal, más que en las dimensiones escénicas”, destaca Arellano⁸. Cuenta en su haber con unos dieciséis títulos, muchos de ellos descubiertos por Asensio, y se le han asignado varios más (hay graves problemas de atribución).

La venta nos presenta al ventero Corneja, ladrón a quien ayuda la criada Grajal a desplumar a los incautos pasajeros. En *La ropavejera* apreciamos la sátira contra las falsas apariencias y la afición a cosméticos y postizos. La figura celestinesca de la alcahueta queda retratada magistralmente en *La vieja Muñatonas*, mientras que en *Bárbara* y *El niño y Peralvillo en Madrid* presentan a mujeres prostitutas. Las dos partes de *Diego Moreno* y *El marido fantasma* fijan el tipo del maridillo o marido cornudo y consentidor, tan habitual en su poesía satírico-burlesca... Igualmente, el tipo del afeminado aparece en *El marión*, y el viejo achacoso e impotente en *Los refranes del viejo celoso*. *Los enfadosos o el zurdo alanceador* adopta la estructura de desfile de figuras, etc. Acertadamente indicó Asensio que Quevedo fertilizó el entremés con su aportación de tipos y figuras y por la “ejemplar técnica literaria que aplica a la pintura del hombre”⁹. Como resume Madroñal, “Quevedo ha ligado definitivamente la pieza breve entremesil a los tipos cortesanos de su momento y, desde luego, la dota de una capacidad lingüística ilimitada, lo que posibilitará que alcance con la llegada de Quiñones la fusión entre lo dramático y lo verbal en un conjunto que será difícil de superar”¹⁰.

1.4. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA (1600-1681)

El teatro cómico breve de Calderón había estado tradicionalmente descuidado por la crítica, eclipsado por la atención dedicada a su teatro serio (comedias, dramas de honor, autos sacramentales...). Sin embargo, en los últimos años –desde el Centenario de 1981, aproximadamente– se viene destacando su faceta cómica, en la que cabe apreciar el mismo talento y el mismo dominio teatral que en sus obras serias. El corpus de sus entremeses todavía no ha sido fijado con seguridad: Rodríguez Cuadros y Tordera incluyen veinticuatro piezas breves (entremeses, jácaras y mojigangas) mientras que Lobato eleva el total a cuarenta y una, entre las seguras y las atribuidas con cierta seguridad. Sabemos a ciencia cierta que salieron de su pluma, entre otros, entremeses como *La casa holgona*, *La plazuela de Santa Cruz*, *La pedidora*, *La franchota*, *El dragoncillo*, *El toreador*,

⁸ Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, pág. 665.

⁹ Asensio, *Itinerario del entremés*, pág. 178.

¹⁰ A. Madroñal, “Quiñones de Benavente y el teatro breve”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pág. 1053.

Los instrumentos, El desafío de Juan Rana y Las Carnestolendas. Fueron publicados en diversas colecciones como *Donaires del gusto* (1642), *Entremeses nuevos* (1643), *Ramillete gracioso* (1643), *Teatro poético* (1658) y *Floresta de entremeses y rasgos del ocio* (1681).

Arellano ha señalado sus rasgos más destacados: “El talento dramático y literario de Calderón produce un conjunto de entremeses muy elaborados en sus medios cómicos, con un lenguaje múltiple (pullas, juegos de palabras, germanía, parodias de registros y códigos literarios, manipulación de frases hechas...) que es característica del género pero que en pocas ocasiones alcanza la perfección calderoniana, muestra de una complejidad dramática que afecta a la estructura orgánica de sus piezas, asimilando procedimientos de la comedia larga, y multiplicando los puntos de vista y los espacios dramáticos, perfeccionando también los recursos escénicos (disfraces, maquillaje, movimientos, vestuario) en los que desempeñan papel principal la música y los bailes”¹¹.

Es habitual en estas piezas calderonianas la ridiculización de un personaje (*Don Pegote, El sacristán mujer, El mayorazgo, La melancólica*) o de varios, según el esquema de desfile de figuras (*El reloj y genios de la venta, La casa de los linajes*). En el *Entremés del toreador*, representado en palacio ante el rey en 1658, Juan Rana torea ridículamente para ganarse el amor de una dama, lo que da lugar a la parodia de diversos temas y motivos literarios. *El dragoncillo* es una genial reelaboración de *La cueva de Salamanca* de Cervantes. En *Las Carnestolendas* resulta patente la dimensión carnavalesca, pues introduce el motivo del mundo al revés y a personajillos folclóricos como el Rey que rabió o Perico de los Palotes. En *La plazuela de Santa Cruz*, en fin, apreciamos su veta costumbrista.

1.5. LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE (1581-1651)

Es el gran especialista del género, pues se dedicó casi con exclusividad al teatro breve. Luis Vélez de Guevara lo llamó “pontífice de los bailes y entremeses” y Tirso “la sal / de los gustos, el regalo / de nuestra corte”. Todos sus entremeses están escritos en verso y presentan un marcado carácter urbano (acciones localizadas en Madrid), junto con una clara tendencia al lirismo popular. A Quiñones de Benavente se le debe la creación del entremés cantado o baile entremesado, y la renovación del género por medio de la introducción de elementos abstractos, fantásticos y alegóricos. Su condición de músico (fue un famoso guitarrista) explica la importancia del elemento musical en sus obras. Su capacidad satírica no está reñida con el sesgo didáctico y moralizante de muchos de sus entremeses. Se aprecia en su producción cierta tendencia a mixtificar géneros, a practicar modalidades mixtas, como apuntan estos versos suyos de *Las manos y cuajares*:

¹¹ Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, págs. 667-68.

*Y aquí acaban tres enjertos
que os hemos dado a comer;
una jácara en un baile
y un baile en un entremés.*

“Prolífico y famoso [...] escribió mucho y se le atribuyeron también muchos entremeses que no son suyos”¹², como sucede con Lope en el terreno de la comedia. En 1645 se publicó *Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos en doce entremeses representados y veinticuatro cantados*, que alcanzó varias ediciones en el siglo XVII. Bergman (1965) considera probada la autenticidad de las cuarenta y ocho piezas de la *Jocoseria*, y otras decenas con las que llegan a sumar en total ciento cincuenta. Cotarelo edita en su famosa *Colección* ciento cuarenta y dos, procedentes –además de la *Jocoseria*– de diversas colecciones como *Entremeses nuevos de diversos autores* (1640), *Donaires del gusto* (1642), *Entremeses nuevos* (1643), *Ramillete gracioso* (1643), *Flor de entremeses* (1657), *Laurel de entremeses varios* (1660), etc.

La temática de los entremeses de Quiñones es muy amplia. Una leve intención satírica aparece en muchas de sus piezas, pero lo que predomina es, sin duda, la risa. A Quiñones parece deberse la creación de Juan Rana, que llegó a identificarse con el actor Cosme Pérez, cuya versatilidad le permitía adaptarse a las situaciones y oficios más variados: médico, letrado, poeta, toreador... Muchos de sus entremeses son pequeñas obras maestras: *El gorigori* renueva el motivo del falso muerto en un ambiente madrileño coetáneo. Otras piezas disminuyen la acción para recrearse en las variaciones literarias: *Los cuatro galanes*, *La barbera de amor*, *El retablo de las maravillas* (reelaboración del de Cervantes), *Los alcaldes encontrados* (conflicto entre los alcaldes Mojarrilla y Domingo, en un esquema de pullas e invectivas sobre el motivo de la limpieza de sangre), *La maya*, *Las civilidades*, *Los sacristanes Cosquillas y Talegote*, *Los vocablos*, *El murmurador*, *Casquillos y la volandera*, *El talego niño*, *El doctor Juan Rana*, *La mal contenta*, *Los ladrones y Moro Hueco y la parida*, etc.

Maestro en el manejo del lenguaje, Quiñones dota a sus entremeses de una maravillosa gracia verbal; asimismo, el aumento de la espectacularidad de estas piezas (mayor importancia de la música y el baile) sería otra de sus notas más características.

1.6. OTROS ENTREMESISTAS

El número de entremesistas auriseculares es muy elevado, así que me limitaré a indicar de forma esquemática algunos otros nombres y títulos:

- Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) es autor de *El examinador Miser Palomo*, representado en 1617, que sigue el esquema de revista

¹² Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, pág. 670.

- de personajes ridículos (tomajón, necio, caballero, enamorado, valiente, etc.). Tiene otras obras de índole costumbrista como la titulada *Getafe*.
- Luis Vélez de Guevara (1570-1644) compuso *Antonia y Perales*, *Los sordos*, *La burla más sazonada*, *La sarna de los banquetes* y *Los atarantados*.
 - Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635) es autor de trece entremeses –que él llama *comedias antiguas* o *comedias domésticas*– de escasa dramaticidad (escritos para ser leídos en el marco de sus libros, más bien que representados), entre ellos *El buscaoficios*, *Los mirones de la Corte*, *El caprichoso en su gusto*, *El malcontentadizo*, *El tribunal de los majaderos*, *El comisario contra los malos gustos*, *El remendón de la naturaleza*, *El cocinero de amor*, *Doña Ventosa*, *Las aventuras de la Corte* o *El Prado de Madrid y baile de la capona*.
 - Alonso del Castillo Solórzano (1584-1648) también publica sus entremeses (*El casamentero*, *La castañera*, *El barbador*, *Las prueba de los doctores*, *El comisario de figuras*) al interior de sus obras narrativas.
 - Jerónimo de Cáncer y Velasco (1582?-1655), autor especialmente inclinado a los géneros cómicos como la comedia burlesca, tiene entremeses como *Los testimonios*, *Los gitanos*, *El portugués*, *El cortesano*, *La visita de la cárcel* (hay otra pieza de Benavente con el mismo título), *Pelicano y Ratón* o *Los putos*.
 - Gaspar de Barrionuevo (1562-h. 1624) compuso graciosos entremeses como *El triunfo de los coches*, y recientemente se le ha atribuido el famoso de *Los habladores*.
 - Francisco Bernardo de Quirós (1594-1668) recogió sus piezas breves en *Obras y aventuras de don Fruela* (1656): así, *Mentiras de cazadores y toreadores*, *El torador don Babilés*, *El poeta remendón*, *La burla del pozo*, *Las calles de Madrid*, *Escanderbey*, *Don Estanislao*, *Las fiestas del aldea* o el titulado *El muerto*, *Eufrosia* y *Tronera*.
 - A Juan Vélez de Guevara (1611-1675) debemos *La autora de comedias*, *El loco*, *El sastre*, *El bodegón*, *Los holgones*, *Los valientes*, *El pícaro bobo*...
 - Agustín Moreto (1618-1669) es otro de los más importantes entremesistas áureos, con unas treinta y cinco piezas que destacan por su gracia cómica. Muestra gran habilidad en la caricatura figuronesca, como las del valentón de *Alcolea* o *Entremés para la noche de San Juan*, o el mozo simplón que se hace el terrible en *El Cortacaras*, *Doña Esquina*, *El aguador*, *Los gatillos*, *Entremés de la loa de Juan Rana*, *Las galeras*, *Los oficios de la honra*, *Las fiestas de palacio*, *El alcalde de Alcorcón*, *Los galanes*, *El ayo*, *El retrato vivo*, *La Perendeca* o *La burla de Pantoja* son otros títulos moretianos.
 - Gil López de Armesto y Castro (?-1676) publicó en 1674 sus *Sainetes y entremeses representados y cantados*, donde incluye títulos como *Los nadadores de Sevilla y Triana*, *Las vendedoras de la Puerta del Rastro*, *La burla de los capones* o *La competencia del portugués y el francés*. Además, se le considera inventor de un nuevo subgénero, el intermedio lírico (véase más adelante).

- Sebastián Rodríguez de Villaviciosa (1618-1663) tiene en su haber *La casa de vecindad*, *Los poetas locos*, *El licenciado Truchón*, *Zancajo y Chinela*, *Las visitas* y una pieza de gran éxito, *El retrato de Juan Rana*.
- Francisco Antonio de Monteser (1620-1668): *Los locos*, *La tía*, *El maulero*, *La hidalga*, *El capitán Gorreta*, *Las perdices*.
- Francisco de Avellaneda (1622-1675?): *El hidalgo de la Membrilla*, *La visita del mundo*, *Lo que es Madrid*, *Noches de invierno*; se le ha atribuido también *Los rábanos y la fiesta de toros*.
- Manuel de León Merchante (1626-1680): *La estafeta*, *Los pajes golosos*, *Los espejos*, *La sombra y el sacristán*, *El gato y la montera*, *Los motes*, *El abad del Campillo*...
- Vicente Suárez de Deza (h. 1600-h. 1667) reunió buena parte de sus entremeses en la *Parte primera de los Donaires de Tersicore* (1663): *El malcasado*, *El poeta y los matachines*, *El alcalde hablando al rey*..., piezas que siguen la huella de Benavente y Quevedo.
- De Francisco Antonio de Bances Candamo (1662-1704) destacan títulos como *El astrólogo tunante* (tema con precedentes en Cervantes y Calderón), *Las visiones* (inspirado en *El dragoncillo* de Calderón) o *La audiencia de los tres alcaldes*. Cabe añadir que en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* establece la teoría poética de los distintos géneros breves.
- Antonio de Solís y Rivadeneira (1610-1686) agrupa en su volumen *Varias poesías sagradas y profanas* (1692) piezas para fiestas palaciegas; podemos destacar varios entremeses para Juan Rana como *Juan Rana poeta*, *Los volatines* o *El niño caballero*.
- Pedro Francisco de Lanini y Sagredo (h. 1640-h. 1720) compuso entremeses de ambiente costumbrista madrileño como *El día de San Blas en Madrid* o *La plaza de Madrid*.
- Alonso de Olmedo (m. 1682): *Las locas caseras*, *El sacristán Chinchilla*.
- Juan Bautista Diamante (1625-1687) es autor de algunos entremeses y loas.
- El portugués Manuel Coelho Rebelho recopiló sus entremeses en *Musa entretenida de varios entremeses* (1658), algunos escritos en castellano y otros en portugués, *El pícaro hablador*, *El capitán mentecato*, *El asalto de Villavieja por don Rodrigo de Castro* y *castigos de un castellano*.
- Francisco de Castro (1675-1713) es el principal autor de entre los siglos XVII y XVIII con más de cincuenta piezas, que reunió en los tres volúmenes titulados *Alegría cómica, explicada en diferentes asuntos jocosos* (1702) y en *Cómico festejo* (1742), con títulos como *El vejete enamorado*, *Lo que son mujeres*, *Los chirlos mirlos*, *El estudiante marqués*, *La burla del sombrero*, *La burla del figonero*, *Los gigantones*, *El cesto y el sacristán*.

En fin, el género entremés se prolonga en el XVIII con autores como Antonio de Zamora (h. 1660-h. 1722), José de Cañizares (1676-1750) y Francisco Benegasi y Luján (1656-1742).

2. LA LOA

Es la pieza breve que precede al auto o a la comedia, una especie de preámbulo para captar la atención del público y conseguir su silencio y atención. Esta introducción al espectáculo está compuesta a veces en elogio de la ciudad en que se representa y del propio público, o bien, pondera la calidad de la obra que sigue y de la compañía, o bien, resume brevemente su argumento. En sus orígenes, la loa era recitada por un solo representante (de las cuarenta loas incluidas por Rojas Villandrando en *El viaje entretenido*, sólo tres son dialogadas), pero más adelante –como sucederá con otros géneros breves– se convirtió en un tipo de pieza dialogada (*loa entremesada*). Sus antecedentes pueden rastrearse en el “Prologus” del teatro latino e italiano y en el “Argumento” o “Introito” de las piezas españolas del XVI (por ejemplo, las de Torres Naharro). En definitiva, la loa es “el prólogo de un texto variado y multiforme: la fiesta teatral. Su importancia [...] es grande, pues de su correcta construcción depende en buena parte el éxito de la representación, consiguiendo del público una favorable predisposición y propiciando el perfecto encaje de las piezas que la siguen: comedia, entremeses y bailes”¹³.

Cotarelo las clasificó en cinco categorías: 1) Loas sacramentales, que precedían a los autos, esencialmente cómicas hasta 1650, y de mayor carácter didáctico a partir de Calderón (sus personajes suelen ser las mismas alegorías de los autos: introducen la materia teológica y apuntan la técnica alegórica). A veces su contenido alegórico es complejo, como en la *Loa sacramental para el auto “La restauración de Buda”* de Lanini. 2) Loas a Jesucristo, la Virgen y los santos, de tema estrictamente religioso, destinadas a abrir las fiestas religiosas y de Navidad celebradas en conventos (piezas de Lanini como la *Loa para la fiesta de Nuestra Señora de la Peña Sacra* o la *Loa a la festividad de Nuestra Señora del Rosario*). 3) Loas cortesanas, que servían de pórtico a las fiestas palaciegas de Calderón, Bances Candamo, Moreto o Solís y tenían la función de propiciar y exaltar a los personajes reales que iban a ser los espectadores de la representación (por ejemplo, la *Loa para la comedia de “Las Amazonas”* de Solís). 4) Loas para casas particulares, esto es, para fiestas familiares en palacios de distintos nobles (*Loa para la comedia de “Eurídice y Orfeo”* de Agustín de Salazar y Torres). 5) Loas de presentación de compañías, que “nos suministran abundante información acerca de la vida interna en las compañías y los entresijos del espectáculo”¹⁴ y son, junto con las sacramentales, las que más perduraron. Estaban destinadas a las piezas representadas en el corral, con una función propiciatoria (*Loa para la presentación de la compañía de Gómez en Sevilla, La comedia, Granada, Presentación de la compañía de Ríos, Alabanza de una ciudad*, etc.), o bien, eran puramente cómicas (como *La ramera fea, Sátira de las mujeres* o *El sastre de la luna*).

¹³ Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, pág. 59.

¹⁴ Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, pág. 57.

Hay graves problemas textuales y de autoría en el terreno de las loas sacramentales. Seguras de Calderón son la *Loa para “El Año Santo de Roma”* y la *Loa para “El Año Santo en Madrid”*. Hay loas de Antonio de Solís para las comedias *Eurídice* y *Orfeo*, *Las Amazonas*, *Un bobo hace ciento*, *Triunfos de Amor y Fortuna...* Bances Candamo tiene algunas loas cortesanas muy arquetípicas como las de las comedias *Quién es quien premia al amor*, *La restauración de Buda*, *Cómo se curan los celos...*, y otras sacramentales para los autos de *El primer duelo del mundo* y *El gran químico del mundo*. Moreto escribió la *Loa para los años del emperador de Alemania* y la *Loa sacramental para el Corpus de Valencia*. Juan Manuel de León Merchante compuso la *Loa para la compañía de Caballero* y la *Loa de planetas y signos*; a Juan Bautista Diamante se le deben la *Loa curiosa de Carnestolendas* y la *Loa humana del árbol florido*. Ana Caro Mallén es autora de la *Loa del Santísimo Sacramento*, en cuatro lenguas. Otro famoso autor de loas es Agustín de Salazar y, por supuesto, no podemos olvidar las seis loas de Quiñones de Benavente incluidas en la *Jocoseria* (*Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*, *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid*, *Loa para la compañía de Antonio de Prado*, etc.).

3. EL BAILE

Según Cotarelo¹⁵, el baile dramático es un “intermedio literario en el que, además, entran como elementos principales la música, el canto y, sobre todo, el baile propiamente dicho”. Bergman señaló sus principales características: son piezas breves, de menor extensión que el entremés (entre ciento treinta y ciento cincuenta versos), de gran riqueza métrica (tendencia al poliestrofismo) y con predominio temático de la sátira moral en forma alegórica (los protagonistas de los bailes suelen ser conceptos abstractos o personificaciones de cosas). En cuanto a su composición, “muchos de estos bailes insisten en una estructura parecida a la de las danzas macabras y también a la revista de vicios y manías”¹⁶. Sus cuatro componentes fundamentales son música, baile, letra cantada y letra hablada. En los bailes, la parte cantada es mayor que la parte representada (y a veces toda la pieza es cantada), mientras que sus ingredientes literarios se presentan en proporción variable, de forma que estas piezas conforman –en palabras de Arellano– “una gama que va desde el baile puro al baile entremesado, que no se podría diferenciar esencialmente del entremés bailado o cantado”¹⁷, salvo por la entrada en mayor proporción de la danza.

Cotarelo remonta sus orígenes hasta la *Danza de la muerte*; luego se incorporaron a las obras de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, y en los entremeses de Cervantes, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y Hurtado

¹⁵ Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Bailly-Baillière (NBAE), 1911, pág. CLXIV.

¹⁶ Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, pág. 61.

¹⁷ Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, pág. 675.

de Mendoza “los bailes sustituyen a los finales a palos”¹⁸. Al comienzo, pues, el baile servía de remate al entremés; pero desde 1616, aproximadamente, cuando este abandona la prosa por el verso, baile y entremés se independizan; poco a poco se va suprimiendo del baile la letra y quedan sólo la música y la danza; al mismo tiempo, el baile dramático va adquiriendo cada vez más argumento, y “llegará a ser un breve entremés en el que dominan los elementos musicales y bailables”¹⁹. Esta preponderancia del elemento bailado tiene mucho que ver con el triunfo de lo espectacular en el teatro (tramoyas, vestuario, etc.), más patente conforme avanza el siglo. Mediada la centuria, la forma más representativa del género será el *baile de figuras*.

Por otra parte, no debemos olvidar que danzas cortesanas de origen aristocrático como la gavota y la gallarda eran elementos integrantes también de las comedias, por un lado, mientras que los bailes populares y desgarrados (zarabanda, chacona, escarramán, guineo, canario, villano, zambapalo, pésame dello, escarramán y otros muchos recopilados por Cotarelo) eran habituales en el entremés. Su carácter licencioso y procaz, unido a la provocativa ejecución por parte de las actrices, motivó graves censuras de los moralistas, y algunos como la zarabanda fueron prohibidos. De ahí que los bailes fueran saliendo de las comedias y encontraran refugio en los entremeses.

Los principales entremesistas escribieron también bailes. Quevedo, por ejemplo, cuenta en su haber con los titulados *Los valientes y tomajonas*, *Las valentonas y destreza*, *Los galeotes*, *Los sopones de Salamanca*, *Cortes de los bailes*, *Las sacadoras*, *Los nadadores*... Gran impulsor del género fue Quiñones de Benavente, a quien Hurtado de Mendoza aplicó el sobrenombre de “metrópoli de bailes”. Muchos de ellos, de carácter honesto, quedaron recogidos en la *Jocoseria: La paga del mundo*, *La visita de la cárcel*, *El Martinillo*, *La puente segoviana*, *El talego*, *El guardainfante* (estos cuatro, en dos partes), *El tiempo*, *La muerte*, *La verdad*, *Los coches*, *El licenciado y el bachiller*, *Las manos y cuajares*, *El soldado*, *El doctor*, *El remediador* (retomado del entremés *Lo que pasa en una venta*), etc.

Podemos recordar otros autores y títulos: de Francisco de Navarrete y Ribera, que coleccionó sus piezas breves en *Flor de sainetes* (1640), *La batalla* y el *Baile de Cupido labrador*; de Cáncer, el *Baile de los ciegos* y el *Baile del capiscol*; de Moreto, el *Baile de la Chillona*, el *Baile del Mellado* (entremesado), *Los oficios o Conde Claros*; de Rodríguez de Villaviciosa, *La endiablada*, *Los esdrújulos* y el *Baile entremesado de la Chillona*; de Francisco de Avellaneda, *Médico de amor*, *Baile de los negros*, *La Rubilla*; de Monteser, el *Baile del zapatero* y el *valiente*, el *Baile del registro*, *El loco de amor*; de Juan Vélez de Guevara, el *Baile de la esquina*, *El arquitecto*, *El juego del hombre*, el *Baile entremesado del pregonero*, el *Baile de la boda de pobres* (hay otra versión de Quevedo); de León Merchante *El pintor*, el *Baile de los locos*, *El Pericón*, *El mundo y la verdad*; de Alonso de Olmedo, *Las flores*, *Menga y Bras*, *La gaita gallega*; de Lanini, *La entrada de la comedia*, *Los mesones*, el *Baile del cazador*,

¹⁸ Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, págs. 59-60.

¹⁹ Madroñal, “Quiñones de Benavente y el teatro breve”, pág. 1040.

el *Baile de la pelota*, *El juego del hombre*; de Suárez de Deza, el *Baile del ajedrez*, etc. Resta por decir que el baile entremesado desembocaría, andando el tiempo, en la mojiganga dramática.

4. LA JÁCARA

La palabra *jácara*, derivada de *jaque*, designa en su origen el romance cantado sobre la vida y andanzas de un rufián o valentón, habitualmente acompañado de su dama 'prostituta'. La *jácara* era una pieza muy demandada en el espectáculo teatral barroco, y podía ir como pieza exenta (se representaba entonces en los entre actos), o bien, dentro de una comedia o un entremés, para darles variedad. Poco a poco, se convertirá en una especie de entremés cantado (normalmente por una actriz) o con alternancia de trozos cantados y representados (y a menudo bailables), con protagonistas rufianescos, que por lo general terminan recibiendo su castigo. La *jácara*, ya dialogada (recitada), ya entremesada (representada), describe el mundo marginal del hampa, dando entrada a su léxico peculiar, el de la germanía literaria. "La singularidad estética de la *jácara* estriba en el alarde de retórica cruel que se despliega en el escenario, y de la que no se evitan los detalles más escabrosos en punto a los castigos y las torturas que sufrían marcas y valentones", escribe Huerta Calvo²⁰. Se conocen algunas *jácaras* de tema cortesano, muy pocas, y también otras a lo divino.

Dejando aparte ciertos precedentes como las composiciones recogidas por Juan Hidalgo en *Romances de germanía* (Barcelona, 1609), las *jácaras* poéticas –con escasas dimensiones teatrales– más célebres son las de Quevedo, que ha sido considerado el creador del género. Su *Jácara del Escarramán* (1612) se hizo famosísima y conoció infinidad de glosas e imitaciones. Además de Escarramán y la Méndez, otros personajes hampescos cantados por Quevedo fueron Lampuga o Añasco el de Talavera. Cáncer, por su parte, escribió otras *jácaras* dedicadas a Mulato de Andújar, el Ñarro o Torote el de Andalucía, y, además, cuatro a lo divino sobre Santa Catalina, San Juan Bautista, San Francisco de Asís y San Juan Evangelista. A Calderón debemos la *Jácara del Mellado* y la *Jácara de Carrasco*; a Solís, *Celos de un jaque y satisfacción de una marca*; a Cáncer, *Periquillo el de Madrid*; a Diamante, *La Pulga y la Chispa*; a León Merchante, *Gargolla*. Quiñones incluye seis *jácaras* en *Jocoseria* (*Jácara de doña Isabel, la ladrona, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid* / *Jácara que se cantó en la compañía de Alonso de Olmedo*, *Jácara que se cantó en la compañía de Pedro de Ortégón*, *Jácara que cantó Francisca Paula en la compañía de Bartolomé Romero*...), a las que hay que sumar su *Jácara nueva de la plemática*, publicada en *Ociosidad entretenida* (1668). El baile de Moreto *La Chillon*, que antes mencionaba, es ajacarado. Muchos otros autores, entre ellos Juan de Matos Frago, Antonio Folch de Cardona y Francisco de Avellaneda, escribieron *jácaras*, y Calderón se burló de esta moda en el entremés titulado *Las jácaras*.

²⁰ Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, pág. 71.

5. LA MOJIGANGA

“La palabra *mojiganga* parece provenir de *boxiganga*, y esta de *bojigón*, alteración de *vejigón*, luego *mojigón*, un tipo de máscara que llevaba unas vejigas atadas a un palo, que le servían para sacudir a quienes contemplaban los festejos carnalescos”²¹. Existió, pues, primero la mojiganga como una fiesta pública típica de Carnaval, especie de comparsa de máscaras o cabalgata grotesca, caracterizada por el empleo de disfraces ridículos, exóticos y vistosos, organizada a veces por los distintos gremios, y con carácter eminentemente burlesco (temas y personajes de la mitología, la historia o la literatura). Más tarde, pasa al teatro y a Palacio, y se convierte en mojiganga teatral, siempre ligada al Carnaval. La mojiganga dramática supone la carnavalización del teatro breve, como bien escribe Madroñal: “Si algún subgénero de teatro breve tiene que ver con el Carnaval, ese es precisamente la mojiganga dramática. La mojiganga, en cuanto significa presentación deliberada de confusión, mundo al revés, parodia, disfraz y otros componentes, es específicamente carnalesca”²².

Según la define Cotarelo²³, la mojiganga dramática es una mascarada grotesca –procedente de la fiesta callejera– que se representaba como fin de fiesta teatral, y consistía en una serie de danzas descompuestas (entre ellas los matachines; véase más adelante) y movimientos ridículos, disfraces de animales, etc. Igual de ridícula que la coreografía lo era la música, producida con instrumentos absurdos (el barullo estrepitoso que se formaba recibía el nombre de *pandorga*). Buezo ha establecido los principales rasgos definitorios de este género que alcanza su apogeo en torno a 1640²⁴: estructura de desfile, disfraz, carácter grotesco o bufo, confusión y movimientos rápidos, abundancia de palos... Arellano, al tiempo que destaca el carácter elemental de estas piezas, basadas en el caos del movimiento y del ruido y en los vestidos ridículos y bufonescos, puntualiza que, como en el resto de géneros breves, “un examen sistemático revela, debajo de la aparente simplicidad, una variedad compleja y una serie de objetivos y funciones, según los ámbitos (cortesano, urbano, eclesiástico, etc.) en los que se desarrolla”²⁵.

Para Asensio, el entremés de *Los refranes del viejo celoso* de Quevedo sería un antecedente claro de mojiganga. Algunas piezas breves de Quiñones de Benavente, como *El mago*, *Los planetas*, *La capeadora* (segunda parte) o *El casamiento de la Calle Mayor con el Prado Viejo*, han sido consideradas mojigangas. En cualquier caso, una de las mejores piezas del género se debe a Calderón, autor de *La mojiganga de las visiones de la muerte*, cuya trama presenta un mayor grado de elaboración. En ella, “un borracho se despierta para encontrarse con los actores

²¹ Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, pág. 73.

²² Madroñal, “Quiñones de Benavente y el teatro breve”, pág. 1050.

²³ *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, pág. CCXCI.

²⁴ C. Buezo Canalejo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 1993.

²⁵ Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, pág. 677.

de una compañía de cómicos (que van a representar un auto sacramental y han volcado el carro) vestidos de ángeles, demonios y muerte, desorientando al pobre pasajero que no comprende dónde se encuentra ni a qué lógica responden un ángel jurador y un demonio que se santigua como buen cristiano”²⁶. Otros títulos de mojigangas calderonianas son *Los sitios de recreación del Rey*, *El pésame de la viuda*, *La garapiña* o *Los guisados*. También compusieron mojigangas otros autores como Juan Vélez de Guevara (*Mojiganga de las figuras*), Simón Aguado (*Mojiganga de los niños de la Rollona*), Suárez de Deza (*Lo que pasa en el río de Madrid en el mes de julio*, *La ronda en noche de Carnestolendas*, *La ronda del alcalde*, *La encantada*, *Personajes de títulos de comedias*), Monteser (*La mojiganga de la ballena*), Bances Candamo (*Mojiganga para “El primer duelo del mundo”*), Rodríguez de Villaviciosa (*Las figuras y lo que pasa en una noche*), León Merchante (*Los motes*, *La manzana*) o Francisco de Castro (*El barrendero*).

6. OTRAS FORMAS DE TEATRO BREVE

6.1. EL SAINETE

El *Diccionario de Autoridades* indica que es “el intermedio que se hace entre la segunda y tercera jornada [de la comedia], cantado y bailado, y por eso llamado así, que por otro nombre se llama *sainete*”. El vocablo, que se hace más abundante a partir de 1660, suele aparecer como sinónimo de *entremés* en las colecciones antológicas de la época: así, *Flor de sainetes* (1640), de Francisco Navarrete, o *Sainetes y entremeses representados y cantados* (1674), de Gil López de Armesto. Su triunfo definitivo se producirá en el siglo XVIII, en el que se prolonga la vigencia de los géneros dramáticos breves.

6.2. EL FIN DE FIESTA

Constituía el remate de algunas fiestas palaciegas; por eso, estos fines de fiesta solían ser “de carácter más refinado que las mojigangas, pero en muchas ocasiones es difícil distinguir unos de otros”²⁷. Abundan, especialmente, a finales del XVII y comienzos del XVIII. Por ejemplo, el *Fin de fiesta para la comedia “El Faetón”*, de Antonio de Zamora.

6.3. EL BAILETE

Variante del baile, “de más corta extensión, sin apenas trama argumental y de carácter muy cortesano en cuanto a su temática”²⁸, y parecido al fin de

²⁶ Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, pág. 677.

²⁷ Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, pág. 78.

²⁸ Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, pág. 78.

fiesta. Podemos recordar el *Bailete con que se dio fin la comedia "Duelos de ingenio y fortuna"*, de Bances Candamo.

6.4. EL INTERMEDIO LÍRICO

Son piezas que se desarrollan a finales del XVII, cantadas casi en su totalidad y por voces femeninas. Se trata de un subgénero muy lírico, cercano al mundo bucólico de la literatura pastoril. Autor destacado de esta modalidad es Gil López de Armesto, que con piezas como *El pajarillo*, *El zagal agradecido* o *Las tonadas grandes del Retiro* ha sido considerado precursor de la tonadilla del siglo XVIII.

6.5. EL VILLANCICO TEATRAL

Forma parateatral del villancico lírico, que se cantaba o representaba en Navidad y otras fiestas, con ciertos elementos en común con las mojigangas (por ejemplo, el empleo de disfraces) y de carácter contrafactístico. Así, la pieza que comienza "Al villano se lo dan / entre pajas el blanco pan" es una versión *a lo divino* de "Al villano se la dan / la ventura con el pan".

6.6. LA FOLLA

Escribe Covarrubias: "Los comediantes, cuando representan muchos entremeses juntos sin comedia ni representación grave, la llaman *folla*, y con razón, porque todo es locura, chacota y risa". La folla es, por tanto, la acumulación de varias piezas cortas, particularmente entremeses (*folla de entremeses*), representados bien en su totalidad, bien fragmentariamente, a modo de popurrí. La crítica ha discutido su consideración: para Luis Estepa constituye un género dramático diferente, no así para Huerta Calvo, quien escribe: "Más que una forma literaria diferenciable de las anteriores, la folla (de *folia*, 'locura') era una modalidad de espectáculo, que podía agrupar un conjunto de piezas cortas representadas una tras otra en bulliciosa y frenética sucesión, sin la comedia"²⁹.

6.7. LOS MATACHINES

Especie de pantomima que describe con detalle Bances Candamo en su *Teatro de los teatros*; indica que sus ejecutantes llevan a cabo unos movimientos "los más ridículos que pueden, ya haciendo que se encuentran dos de noche, y fingiéndose el uno temeroso del otro se apartan entrambos. Luego se van llegando como desengañándose, se acarician, se reconocen, bailan juntos, se vuelven a enojar, riñen con espadas de palo dando golpes al compás de la música, se asombran graciosamente de una hinchada vejiga que acaso aparece entre los

²⁹ Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, pág. 80.

dos, se llegan a ella y se retiran, y en fin, saltando sobre ella la revientan y se fingen muertos al estruendo de su estallido”³⁰. La encontramos descrita también en la *Mojiganga de los oficios y matachines* de Antonio de Zamora.

6.8. LOS TÍTERES

En el Siglo de Oro fueron muy frecuentes los espectáculos de acróbatas, volatines, titiriteros, autómatas, linternas mágicas, retablos o *mundi novis*, que alcanzaron gran difusión en España merced a las compañías italianas³¹. Recuérdese el famoso episodio de maese Pedro en *Quijote*, II, 26-27, con la interrumpida representación del *Retablo de Melisendra*.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. TEXTOS

- Antología del entremés barroco*, ed. de C. C. García Valdés, Barcelona, Plaza & Janés, 1985.
- Antología del entremés barroco*, ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Libertarias-Prodhufi, 2003.
- Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora)*, ed. de F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1965.
- Antología del teatro breve español del siglo XVII*, ed. de J. Huerta Calvo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- F. A. de Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de D. Moir, London, Tamesis, 1970.
- P. Calderón, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de E. Rodríguez Cuadros y A. Tordera, Madrid, Castalia, 1982.
- P. Calderón, *Teatro cómico breve*, ed. de M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989.
- M. de Cervantes, *Entremeses*, ed. de J. Canavaggio, Madrid, Taurus, 1981.
- M. de Cervantes, *Entremeses*, ed. de J. Sanz Hermida, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Bailly-Bailliére (NBAE), 1911, 2 vols. Ed. facsímil con estudio preliminar e índices por J. L. Suárez y A. Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- A. Moreto, *Loas, entremeses y bailes*, ed. de M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- F. de Quevedo, *Entremeses*, ed. de J. M. Blecua, en *Obra poética*, IV, Madrid, Castalia, 1981.
- L. Quiñones de Benavente, *Entremeses*, ed. de H. E. Bergman, Salamanca, Anaya, 1968.
- L. Quiñones de Benavente, *Entremeses*, ed. de Ch. Andrès, Madrid, Cátedra, 1991.
- L. Quiñones de Benavente, *Jocoseria*, ed. de I. Arellano, J. M. Escudero y A. Madroñal, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- L. Quiñones de Benavente, *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, ed. de A. Madroñal, Kassel, Reichenberger, 1996.

³⁰ Francisco Antonio de Bances y Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de D. Moir, London, Tamesis Books, 1970, p. 25.

³¹ Véase J. E. Varey, *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

- F. B. de Quirós, *Obras. Aventuras de don Fruela*, ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984.
- Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España, siglo XVII*, ed. de H. Bergman, 2ª ed., Madrid, Castalia, 1984 [1ª ed. 1970].
- A. de Solís, *Obra dramática menor*, ed. de M. Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1986.
- V. Suárez de Deza, *Teatro breve*, ed. de E. Borrego, Kassel, Reichenberger, 2000, 2 vols.
- Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. de J. Huerta Calvo, Madrid, Taurus, 1985.
- Teatro breve de mujeres (siglos XVII-XX)*, ed. de F. Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1996.
- L. de Vega, [?], *Entremeses. Parte I de Comedias*, ed. de G. Pontón y A. Sánchez Aguilar, Lleida, Milenio, 1997, 3 vols.
- L. de Vélez de Guevara, *Teatro breve*, ed. de H. Urzáiz, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002.

7.2. ESTUDIOS

- I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- I. Arellano, Spang, K. y Pinillos, M. C., *Apunte sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberger, 1994.
- E. Asensio, *Itinerario del entremés*, 2ª ed. revisada, Madrid, Gredos, 1971 [1ª ed. 1965].
- H. E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- C. Buezo Canalejo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- C. Buezo Canalejo, *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2004.
- C. Buezo Canalejo, "Mojigangas dramáticas calderonianas: síntesis y parodia de un género", *Anthropos Extra*, 1997, 1, pp. 131-35.
- G. Depretis, *L'entremés como genere letterario*, Turín, Edizioni dell'Orso, 1999.
- E. Domínguez de Paz, "Construcción y sentido del teatro breve de Alonso del Castillo Solórzano", *Boletín de la Real Academia Española*, 67, 1987, pp. 251-70.
- J. M. Escudero, "El teatro breve de Lope de Vega", *Ínsula*, 658, 2001, págs. 15-16.
- L. Estepa, *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994.
- J. Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- J. L. Fleckniakoska, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.
- L. García Lorenzo, "La escenografía de los géneros dramáticos menores", en A. Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1990, págs. 127-39.
- L. García Lorenzo, (ed.), *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983.
- L. García Lorenzo, (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.
- A. de la Granja, "El entremés y la fiesta del Corpus", *Criticón*, 42, 1988, págs. 139-53.
- A. de la Granja, "El entremés: la larga risa de un teatro breve", en *Del horror a la risa*, Kassel, Reichenberger, 1994, págs. 161-89.
- A. de la Granja, *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, Granada, Universidad de Granada, 1981.

- A. de la Granja y M. L. Lobato, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Vervuert-Iberoamericana, 1999.
- M. N. Gutiérrez de la Concepción y B. Montes, "El entremés cantado o baile: música, danza y literatura en el teatro menor del Siglo de Oro", en M. A. Virgili Blanquet, G. Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid-Central Hispano, 1997, págs. 377-83.
- A. Madroñal, "Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Postmodernidad", *Arbor*, CLXXVII, marzo-abril 2004, págs. 475-95.
- J. Huerta Calvo, (coord.), *El gran mundo del teatro breve*, *Ínsula*, 639-640, 2000.
- J. Huerta Calvo, "Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: estatus y prospectiva de la investigación", en L. García Lorenzo (ed.), *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, págs. 23-62.
- J. Huerta Calvo, "Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores", *1616*, III, 1980, págs. 77-92.
- J. Huerta Calvo, "Poética de los géneros menores", en L. García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, págs. 15-31.
- J. Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995.
- J. Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- J. Huerta Calvo, (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols.
- W. S. Jack, *The Early Entremés in Spain: The Rise of a Dramatic Form*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1923.
- F. Lázaro Carreter, "El Arte nuevo (vv. 64-73) y el término entremés", *Anuario de Letras*, V, 1965, pp. 77-92. Reeditado en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, págs. 187-201.
- A. Madroñal, "Carnaval y entremés en la primera mitad del siglo XVII", en J. Huerta Calvo (dir.), *Teatro y carnaval*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, 1999, págs. 73-88.
- A. Madroñal, "Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro", *Arbor*, CLXXVII, marzo-abril 2004, págs. 455-74.
- A. Madroñal, "La burla lingüística en el entremés barroco", en *Tiempo de burlas*, Madrid, Verbum, 2001, págs. 177-97.
- A. Madroñal, "Quiñones de Benavente y el teatro breve", en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, págs. 1025-68.
- G. Mancini, *Gli "entremeses" nell'arte di Quevedo*, Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1955.
- M^a J. Martínez López, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, PUM, 1997.
- G. Merino Quijano, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense-Servicio de Reproducción de Tesis, 1981, 2 vols.
- H. Recoules, *Les intermèdes des collections imprimées. Vision caricaturale de la société espagnole au XVII siècle*, Lille, Université de Lille, 1973.
- E. Rodríguez Cuadros, "El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro", en M. de los Reyes (ed.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, págs. 109-38.
- E. Rodríguez Cuadros, "Ligaduras y retórica de libertad: la jácara", en L. García Lorenzo (ed.), *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, págs. 121-36.
- E. Rodríguez Cuadros y A. Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Támesis, 1983.
- F. Sáez Raposo, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

- R. Sánchez Imízcoz, *El teatro menor en la España del siglo XVII. La contribución de Agustín Moreto*, London, Ann Arbor, UMI, 1994.
- R. Senabre, "El lenguaje de los géneros menores", en L. García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, págs. 131-48.
- F. Serralta, "Antonio de Solís y el teatro menor de Palacio (1650-1660)", en L. García Lorenzo (ed.), *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, págs. 155-68.
- A. M. Snell, "El lenguaje de los bailes de Quevedo", *Edad de Oro*, 13, 1994, págs. 171-79.
- Teatro breve del Siglo de Oro*, *Críticón*, 37, 1987.
- J. E. Varey, *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- M. Vitse, "Burla e ideología en los entremeses", en L. García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, págs. 163-76.